

Sophie Borges

Weibliche Macht im Porträt

Eine Befragung der Porträtsammlung Schloss Eutin

Die Porträtsammlung des Eutiner Schosses hat bislang wenig Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Forschung gefunden.¹ Dabei bieten sowohl das Sammlungsprofil als auch die bewegte Geschichte der Sammlung spannende Forschungsansätze. Und fraglos bietet jedes einzelne der über hundert Porträtgemälde Gelegenheit für interessante Fragestellungen, gerade auch zum Bereich weiblicher Repräsentation. Ein umfassendes Forschungsprojekt zur systematischen Erforschung der Eutiner Porträtsammlung wäre daher sehr wünschenswert. Der vorliegende Beitrag will in das Potenzial dieser Sammlung einführen und Anregung geben für weitere Forschung. Es werden zunächst knapp der Forschungs- und Erschließungsstand und mit diesen verbundene spezifische Herausforderungen dargestellt, bevor exemplarisch die politische Ikonografie einer »Fürstin der Lande« in den Blick genommen wird, die in der Eutiner Sammlung besonders zahlreich vertreten ist: Katharina II. von Russland.

Die Eutiner Porträtsammlung und ihre Sammlungsgeschichte

In der Eutiner Porträtsammlung, wie sie sich zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts darstellt, befinden sich 110 Gemälde, sie stellen fast ausnahmslos Persönlichkeiten aus dem Haus Oldenburg, insbesondere des Zweigs (Schleswig)-Holstein-Gottorf dar. Daneben gibt es eine große Zahl von Bildnissen aus verwandten Herrscherhäusern. Dies lässt auf eine Sammeltätigkeit schließen, die primär aus einem dynastischen Repräsentationsbedürfnis heraus erfolgte. Die Absicht, eine Kunstsammlung zusammenzustellen, war entweder nachrangig

1 Auswahl der Publikationen zur Sammlung: Friedrich Kurd von Alten: Verzeichnis der im großherzoglichen Schlosse zu Eutin befindlichen Portraits. Aufgestellt im September 1860, Oldenburg 1860; Diether Rudloff: Die Porträtsammlung des Eutiner Schlosses, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 25 (1957), S. 164–193; Heiko K. L. Schulze: Schloss Eutin, Eutin 1991; Susanne Petersen: Die Welt zu Gast im Schloss Eutin am Beispiel der Porträtgemäldesammlung im 17. und frühen 18. Jahrhundert, in: Oliver Auge/Anke Scharrenberg (Hg.): Eutin im Barock. Kunst und Kultur am fürstbischöflichen Hof des 17. Jahrhunderts (Eutiner Forschungen 16), Kiel/Hamburg 2021, S. 83–112.

oder gar nicht vorhanden.² Somit bieten große Teile der heutigen Sammlung die Gelegenheit, abseits der künstlerischen Qualität nach den politischen Aussagen der Bildnisse zu fragen. Als besonders fruchtbar erweist sich hier die Auseinandersetzung mit der politischen Motivation in der Ikonografie der jeweiligen Bildnisse, mit der Geschichte der Kopien und Variationen einer Porträtformel, mit strategisch vorgenommenen Anpassungen und Änderungen – viele Porträtentwürfe existieren in leicht variierten Versionen in zahlreichen Sammlungen in ganz Europa – sowie mit der Provenienz und Distribution der Eutiner Bildnisse, die durch Ankäufe, Schenkungen oder Bestellung von anderen Höfen kamen oder an andere Höfe gelangten.

Die systematische Erforschung der Eutiner Porträtsammlung müsste bei der Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte beginnen. In der Literatur wurde für die Eutiner Porträtsammlung immer wieder in Anspruch genommen, dass diese bis heute im »Originalbestand« bzw. »geschlossen« überliefert sei.³ Diese Begriffe sind jedoch irreführend, da sie zu der Annahme verleiten, dass die Sammlung kontinuierlich gewachsen und in ihrer überlieferten Hängung erhalten sei. Damit wäre Schloss Eutin ein Sonderfall der Residenzgeschichte, jedoch gibt es für diesen Grad an Authentizität keinerlei positive Belege. Im Gegenteil: Allein im 20. und 21. Jahrhundert wurden mehrfache Komplett-Neuhängungen im Schloss vorgenommen und große Sammlungsteile wurden vom 19. bis ins 21. Jahrhundert entnommen bzw. neu hinzugefügt. Die Herausforderung und der zu erwartende Erkenntnisgewinn liegen daher nicht in der Authentizität der Sammlung begründet, sondern in ihrer historisch wechselvollen und weitgehend unerschlossenen Geschichte.

Die Quellen zur Sammlungsgeschichte sind verstreut und nur teilweise erschlossen oder zugänglich. Die Bestände befinden sich teils im Landesarchiv Schleswig-Holstein in Schleswig, im Niedersächsischen Landesarchiv, Abteilung Oldenburg, sowie im Privatbesitz. Daher sind die Quellen auf die Fragestellung der Sammlungsgeschichte Schloss Eutins hin bislang nicht systematisch bearbeitet worden. Einen äußerst verdienstvollen, wenn auch kursorischen Überblick zum Beginn und Verlauf der Sammlungsgeschichte bietet eine der wenigen Monografien zum Eutiner Schloss von 1991.⁴ Bis ins Jahr 2022 weist die Sammlungsgeschichte mehrere signifikante Rupturen auf, die in Sammlungsbewegungen Ausdruck finden, die über die bislang publizierten Inventare nur zum Teil nachvollziehbar sind. Haben sich Inventare doch erhalten bzw. sind diese zugänglich, bleibt deren Aussagewert meist begrenzt.

2 Hinweise darauf bieten Briefkonzepte von Friedrich Kurt von Alten, Vorstand der Großherzoglichen Kunstsammlungen, zum Beispiel vom 8. Januar 1868 an Gustav Prinz zu Ysenburg und Büdingen, preußischer Gesandter und bevollmächtigter Minister im Herzogtum Oldenburg. Vgl. Herzogliches Privatarchiv Schloss Eutin, Kammerherrenamt Kunstsachen III. 16. – Schloss Eutin fungierte seit der Vereinigung der holsteinischen Herrschaftsgebiete mit dem Herzogtum Oldenburg als Sommerresidenz. Während (Groß-)Herzog Peter Friedrich Ludwig in Oldenburg eine Altmeistersammlung aufbaute und für diese auch entsprechende Galerieräume schuf, wurde Schloss Eutin zunehmend zum Ausstellungsort der dynastischen Porträtsammlung, die unter dieser Maßgabe offenbar erweitert werden sollte, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

3 So bei Petersen: *Schloss Eutin* (wie Anm. 1), S. 83; Juliane Moser/Tomke Stiasny: *Schloss Eutin* (Große DKV-Kunsthändler 2), Berlin/München 2010, S. 63.

4 Schulze: *Schloss Eutin* (wie Anm. 1), S. 118-121.

Das Inventar von Friedrich Kurt von Alten von 1860⁵ ist beispielsweise nach dargestellten Persönlichkeiten sortiert. Es verzeichnet neben dem Namen des bzw. der Dargestellten eine mehr oder weniger nachvollziehbare Datierung. Selten gibt es eine Zuschreibung an eine*n Künstler*in oder eine*n Kopist*in oder eine nähere Beschreibung der Darstellung. Angaben zu Maßen, Material und Technik fehlen meist. Die Beschreibung der zur Mitte des 20. Jahrhunderts im Schloss befindlichen Gemälde durch Dietherr Rudloff⁶ ist eine weitere wichtige Quelle, doch es handelt sich hierbei um einen unübersichtlichen Fließtext. In einigen Fällen sind Datierungen und Zuschreibungen näher ausgeführt, die Verzeichnung von Metadaten bleibt aber erratisch. Rudloff ist wohl auch der Hersteller eines Zettelkastens, über den seit 1955 alle Gemälde des Schlosses inventarisiert wurden. Die Inventarkarten verzeichnen möglicherweise erstmals systematisch Bildtitel, Künstler*inzuschreibungen, Beschriftungen, Maße und bieten sowohl eine nähere Beschreibung wie auch eine Abbildung. Dennoch bleibt es aufgrund der von Quelle zu Quelle variierenden Erschließungstiefe schwierig, über den Vergleich der Inventare einzelne Werke zu identifizieren und deren für die Sammlung relevantes Zugangsdatum zu bestimmen. Der vorliegende Beitrag bietet die Gelegenheit, zumindest fünf Gemälde hinsichtlich ihrer Zuschreibungen und Datierungen zu überprüfen, gegebenenfalls zu korrigieren, zu ergänzen und überhaupt etwas über die Herkunft und die Funktion der Porträts sowie die Künstler*innen zu lernen.

Ein Fallbeispiel – die Porträts Katharinas II. von Russland

Im Fokus des vorliegenden Beitrags stehen die Porträts der Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst, später Katharina II., die Große, Kaiserin bzw. Zarin von Russland (1729–1796). Katharina war qua Geburt eine Enkelin aus dem Haus (Schleswig-)Holstein-Gottorf und durch Heirat Fürstin des Hauses Romanow-Holstein-Gottorp. Als solche führte sie auch den Titel einer Herzogin von (Schleswig-)Holstein Gottorf und ist als ›Fürstin der Lande‹ zu betrachten. Katharina ist auch jene Fürstin, deren Konterfei heute am häufigsten in der Porträtsammlung auf Schloss Eutin vertreten ist und dies in einer für die Biografie dieser Fürstin besonders spannenden Weise. Die drei erhaltenen Porträtgemälde⁷ datieren von circa 1744 bis 1777, sie zeigen Katharina in verschiedenen Lebensaltern und umspannen 33 Jahre einer Fürstinnen-Biografie.

5 Alten: Verzeichnis (wie Anm. 1).

6 Rudloff: Porträtsammlung (wie Anm. 1).

7 Das Inventar der Eutiner Porträtsammlung von 1860 (Alten: Verzeichnis [wie Anm. 1]) verzeichnet noch sechs Porträts Katharinas mit den Katalognummern 31, 45, 57, 130, 191, 236. Trotz der lückenhaften Informationen in Altens Katalog können diesen Bildern drei noch heute in der Sammlung der Stiftung Schloss Eutin (SSE) befindliche Werke zugeordnet werden (Katalognummern 31 = Inv. SSE 117; 57 = Inv. SSE 139; 130 = Inv. SSE 143).

Alle vier Bildnisse sind historische Versionen nach Gemäldevorlagen,⁸ die sich nicht im Schloss Eutin befinden und auch nie dort befunden haben.

Eine ideale Braut – Antoine Pesne

Das erste zu untersuchende Bildnis zeigt Katharina als junge Prinzessin (Abb. 1).⁹ Da das Gemälde keine Signatur oder Datierung auf der Bildvorderseite aufweist, geben lediglich Inventarkarte und das Inventar Altens nähere Hinweise. Die Inventarkarte verzeichnet eine heute nicht mehr sichtbare¹⁰ Beschriftung auf der Rückseite des Gemäldes: *Catharina II. Russische Kayserin = Hertz. v. Anhalt-Zerbst. Dieses Porträt von der Großfürstin von Russland Kayserl. Hoheit ist nach dem Original von Pennen in Berlin im Januar 1744 gemahlet worden.*

Das Gemälde zeigt Katharina als junge, dunkelhaarige Dame in Hofkleidung. Es ist ein idealisierter Frauentypus, wie ihn auch andere höfische Damenporträts aufweisen, die der preußische Hofmaler Antoine Pesne (1683–1757) zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Berlin schuf. Aufschlussreich ist der Vergleich zu Pesnes Porträt der Prinzessin Philippine Charlotte von Preußen, verheiratete Herzogin von Braunschweig-Lüneburg (1716–1801), das nahezu zeitgleich entstand (Abb. 2).¹¹

Der Körpertypus mit abfallenden Schultern, langem Hals und schmaler Taille sowie die rundlich-weichen Gesichtskonturen sind weitgehend schematisiert, auch Hautfarbe und Kleidung ähneln sich sehr. Aufwendige, kostbare Spitze schmückt jeweils das tiefe, um die Schultern liegende Dekolleté und ist üppig an den Ärmeln appliziert. Die Hofroben der beiden Damen bestehen jeweils aus mit Silber durchwirkter Seide und sind in der Mitte des Oberteils mit einem diamantgeschmückten Einsatz, dem sogenannten Stecker, versehen. Der mit Hermelin verbrämte Mantel bezeugt den fürstlichen Rang der beiden Dargestellten. Mit der gleichen zierlichen Bewegung führen Sophie und Philippine eine Hand zur Brust, während die andere lässig auf dem paniergestützten Rock ruht.¹² Solche Gesten entsprechen

8 Im Rahmen des Beitrags werden statt ›Original‹ und ›Kopie‹ bewusst die Begriffe ›Version‹, ›Erstversion‹ oder ›Vorlage‹ verwendet. Die Unterscheidung zwischen ›Original‹ und ›Kopie‹ impliziert eine Wertung, die im Kontext dynastischer Porträtsammlungen irreführend ist. Die Vielfältigkeit dynastischer Porträtgemälde war notwendig, damit deren Zweck erreicht werden konnte. Darüber hinaus entstanden Herrscherbildnisse selten in Anwesenheit der porträtierten fürstlichen Personen. Auch bei neu initiierten Porträtaufträgen orientierten sich Maler*innen gelegentlich an früheren Bildnissen, wenn die Herrschaft nicht oder nur kurzzeitig für Porträtsitzungen zur Verfügung stand. Die Analyse der Abhängigkeiten verwandter Porträts ist daher von besonderem Interesse.

9 Unbekannt nach Antoine Pesne, Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst/Großfürstin Katharina von Russland, 1744, Öl auf Leinwand, 75,5 x 62 cm, SSE, Inv. SSE 139. Da nicht letztgültig aufgelöst werden kann, wann im Jahr 1744 das Porträt entstand, werden sowohl der protestantische Taufname als auch der nach der Konversion angenommene Name angegeben.

10 Auf der Gemälderückseite vorhandene Informationen sind aktuell nicht zugänglich, da die Bilder in den 2000er Jahren aus konservatorischen Gründen verschlossen wurden. Eine systematische Fotodokumentation der Rückseiten wurde seinerzeit, soweit bekannt, nicht durchgeführt.

11 Unbekannt nach Antoine Pesne, Prinzessin Philippine Charlotte von Preußen, um 1744, Öl auf Leinwand, 140 x 95 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bayreuth, Neues Schloss, Inv. 7193.

12 Im Eutiner Brustbild Katharinas ist die rechte Hand nicht zu sehen, es sind jedoch mindestens zwei Kniestückversionen erhalten, die beide Hände zeigen. Siehe unten und vgl. auch Anm. 16.



Abb. 1: Unbekannt nach Antoine Pesne, Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst/Großfürstin Katharina von Russland, 1744, Ölauf Leinwand, 75,5 x 62 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 139.

dem internationalen höfischen Handlungsrepertoire des 18. Jahrhunderts, wie es mit Tanzmeistern eingeübt wurde.¹³ Diese Geste der erhobenen Hand mit der zur Brust gewandten Innenfläche könnte etwa eine grazile Verneigung andeuten. Unterschiede zwischen den Dargestellten bestehen in der Frisur, denn während der unverheirateten Katharina einzelne Strähnen offen über die Schultern fallen, trägt die bereits verheiratete Philippine eine lange Perücke mit gebundenen Locken. Die Individualisierung des Gesichts bleibt hingegen sehr zurückhaltend, insbesondere bei Katharinas Porträt. Neben den standardisierten Formeln, die den hohen Rang

¹³ Dmitri Zakharine: Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation in der ost- und westeuropäischen Neuzeit (Historische Kulturwissenschaft 7), Konstanz 2005, bes. S. 163 f., 168.



Abb. 2: Unbekannt nach Antoine Pesne, Prinzessin Philippine Charlotte von Preußen, um 1744, Öl auf Leinwand, 140 x 95 cm. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bayreuth, Neues Schloss, Inv. 7193, veröffentlicht unter der Lizenz [CC-BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

beider Damen sichtbar machen, wird bei der Braut Katharina durch die Haartracht und das Weiß ihres Kleides neben ihrer Schönheit auch auf ihre Jungfräulichkeit hingewiesen.

Um den Kontext der Entstehung des Eutiner Porträts und damit seine politische Bedeutung zu beleuchten, ist die Analyse des Schmucks Katharinas, insbesondere des Ordensschmucks, von Bedeutung. Auffällig ist zunächst der ›Orden der Heiligen Katharina von Alexandrien‹, Patronin der Wissenschaften und der Künste, platziert. Er steckt als Perlenstern an der linken Brust und liegt als Ordenskleinod am roten Band auf der Taille. In dieser Form handelt es sich um die Ordensversion Erster Klasse. Der ›Orden der Heiligen Katharina‹ war die höchste an Frauen verliehene Auszeichnung des russischen Zarenhauses. Gestiftet wurde er von Zar Peter dem Großen zu Ehren seiner Gattin Zarin Katharina I. Die Erste Klasse des Ordens wurde nur an Töchter aus dem Haus Romanow verliehen oder an eingeheiratete Prinzessinnen. Katharina, damals noch Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst (und auch ihre Mutter Fürstin Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst, geborene [Schleswig-]Holstein-Gottorf) erhielten den Orden am 9. Februar 1744 von Zarin Elisabeth I. als designierte Ehefrau (und als Schwiegermutter) des künftigen Zaren.¹⁴

Das Wissen um die Verleihung des Ordens im Februar 1744 in Russland wirft Fragen hinsichtlich der Entstehung des Porträts von der Hand Pesnes in Berlin im Januar 1744 auf. Abgesehen von der Tatsache, dass dieses Ölgemälde unmöglich in den fünf Tagen des Berliner Aufenthaltes der beiden Damen fertiggestellt werden konnte, hätte Pesne der damaligen Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst den Orden nicht aufmalen können, da sie ihn noch nicht erhalten hatte. Andererseits war die Prinzessin, nachdem sie Berlin Richtung Russland verlassen hatte, nicht wieder in Berlin und traf auch nicht mehr auf Pesne. Sehr wahrscheinlich zeichnete Pesne im Januar 1744 lediglich eine Studie für das Porträt der jungen Prinzessin und fertigte das Gemälde dann nach ihrer Abreise. Da Katharina den Orden nur drei Wochen später erhielt, also vermutlich noch während der Ausführung der Erstversion des Gemäldes, erscheint es sehr naheliegend, dass die Ordensabzeichen unmittelbar ergänzt wurden. Denn schließlich war die Ordensverleihung der entscheidende Hinweis darauf, dass die Verlobung der anhaltinischen Prinzessin mit dem Ziehsohn der Zarin erfolgen würde. Dieser Umstand macht die Verleihung in der Tat zu einer politisch bedeutenden Nachricht, die sicherlich rasch an den Berliner Hof gelangte, zumal König Friedrich II. an der Planung der Verlobung beteiligt war.¹⁵

Neben der Eutiner Version gibt es diverse weitere Ausführungen dieses Porträts, allein fünf sind im Werkkatalog von Antoine Pesne verzeichnet.¹⁶ Die Erstversion unbekannter Größe soll sich in der Eremitage in St. Petersburg befinden, was jedoch bislang nicht verifiziert werden

14 V. M. Nikitina: Stern des Ordens der Heiligen Katharina, in: Hans Ottomeyer/Susan Tipton (Hg.): Katharina die Große. Ausstellung der Staatlichen Museen Kassel, Museum Fridericianum Kassel, 13.12.1997–8.3.1998, Eurasburg 1997, S. 108 f.

15 Jan Kusber: In der Konkurrenz um Ruhm. Katharina II. und Friedrich II., in: Olga Kurilo (Hg.): Friedrich II. und das östliche Europa. Deutsch-polnisch-russische Reflexionen, Berlin 2013, S. 185–206, hier S. 186 f.

16 Bei Ekhart Berckenhausen/Georg Poensgen: Antoine Pesne, Berlin 1958, werden fünf Versionen gezählt. Zwei weitere Bruststücke befinden sich in Privatbesitz (beispielsweise eine 2019 im Auktionshaus Neumeister in München verkaufte Version: Neumeister Auktionen, Alte Kunst und Sonderauktion der Sammlung Meletta Art & Interieurs, 3. Juli 2019, Graphik Ikonen Gemälde Kat.-Nr. 127-382, München 2019, https://www.neumeister.com/fileadmin/user_upload/pdf/AK384_Alte_Kunst_Graphiken_und_Gemaelde.pdf [letzter Aufruf: 12.02.2024], S. 245).

konnte. Neben der Eutiner Version eines Brustbildes existierten mindestens zwei größere Kniestücke, die sich ehemals im Berliner Stadtschloss befanden, sie gelten seit 1945 als verschollen. Erhalten hat sich hingegen eine Version des Bruststückes in Schloss Callenberg bei Coburg, eine weitere Bruststück-Version befindet sich in Privatbesitz sowie eine Kniestück-Version in Schloss Reinharz in Sachsen-Anhalt.¹⁷ Zwei der Bruststücke zeigen Katharina mit hochgestecktem Haar, einem einfacheren Kleid und weniger Schmuck. Am Dekolleté ist dort jeweils lediglich ein Blumenbukett statt der Diamantbrosche angebracht, wie sie auf dem Eutiner Bildnis zu finden ist. Tatsächlich übertrifft Katharinas Schmuck – Ohrgehänge und Armbänder sowie eine diamantene Blütenbrosche am Dekolleté – die übliche Ausstattung bei Pesnes Damenporträts. Wie der ›Orden der Heiligen Katharina‹ weist der besonders üppige Schmuck auf die angebahnte Eheschließung mit dem designierten Nachfolger auf dem russischen Zarenthron hin.¹⁸

Durch die Verlobung mit dem künftigen Zaren Peter im Juni 1744 und erst recht durch die Heirat 1745 war aus der unbedeutenden anhaltinischen Prinzessin die Großfürstin eines der mächtigsten Länder der damaligen Welt geworden. Dementsprechend gewann auch ihr Bildnis stark an Interesse. Dieses Interesse der Beschenkten oder Käufer des Porträts galt weniger dem Schönheits-Porträt einer heiratsfähigen Prinzessin, sondern dem Bildnis der designierten Zarin. Diese Funktionen werden unmittelbar symbolisiert im ›Orden der Heiligen Katharina‹. Zusätzlich attraktiv wird diese Ergänzung dadurch, dass die Dargestellte nach ihrer Konversion zum russisch-orthodoxen Glauben den Namen der Ordenspatronin annimmt. Als Katharina identifizierte sich die Zarin in spe mit der Schutzheiligen der Wissenschaften und trat in den Folgejahren und vor allem während ihrer Herrschaft zunehmend als Intellektuelle und Förderin der Wissenschaften auf. Eine Kopie ihres Porträts zu besitzen, wurde obligatorisch für Angehörige des russischen Adels und zum Ausweis eigener dynastischer Bedeutung für die Verwandten an den deutschen Fürstenhöfen. So ist auch zu erklären, dass in Antoine Pesnes Werkstatt eine ganze Reihe weiterer größerer oder kleinerer Versionen dieses Bildes entstand. Während eine Version offenbar nach Russland geschickt wurde, blieben mindestens zwei Kniestücke und zwei Bruststücke in Deutschland. Es ist also gut möglich, dass die Eutiner Version bereits in den 1740er Jahren an die Residenz der mütterlichen Linie Katharinas in Eutin gelangte. Direkt nachweisen lässt sich dies leider bisher nicht.

17 Die Version auf Schloss Reinharz wird in Berckenhagen/Poensgen: Pesne (wie Anm. 16) nicht genannt. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um eine der verschollen geglaubten Berliner Versionen handelt.

18 Blumenbouquets und Federn imitierende Broschen, Agraffen und Aigretten aus Diamanten und Farbsteinen in der hier dargestellten Größe waren extrem wertvoll und wurden für eine sehr kleine potente Käuferschaft aus höchsten Adelskreisen hergestellt. Vgl. Clare Phillips: *Jewels & Jewelry*, London/New York 2019, S. 62 f.



Abb. 3: Lucas Conrad Pfandzelt nach Pietro Antonio Rotari (1707–1762), Katharina Großfürstin von Russland, Öl auf Leinwand, 89 x 68,5 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 117.

Schön wie eine Zarin – Pietro Antonio Rotari

Auch das zweite Porträt Katharinas zeigt die Fürstin als junge Frau (Abb. 3).¹⁹ Gegenüber dem vorherigen Bild hat sich dennoch einiges verändert. Zunächst muss konstatiert werden, dass es auch bei diesem Porträt schwerfällt, überhaupt wiedererkennbare physiognomische Merkmale auszumachen. Das Gesicht ist offensichtlich wiederum dem zeitgenössischen Schönheitsideal gemäß gestaltet: ein ovales Gesicht mit hoher Stirn, weicher Kinnlinie, rosigen Wangen, feiner Nase, kleinem Mund und dunkelblauen Augen unter gebogenen Brauen. Die gepuderte Frisur à la Pompadour ent-individualisiert die Erscheinung zusätzlich. Katharina trägt eine silberne Robe à la française mit breiten Seidenrüschen an Dekolleté und Säumen, die kurzen Ärmel geben den Blick

¹⁹ Lucas Conrad Pfandzelt (1716–1786) nach Pietro Antonio Rotari (1707–1762), Katharina Großfürstin von Russland, Öl auf Leinwand, 89 x 68,5 cm, Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 117.

auf die Engageants frei, die sich in luxuriösen Spitzenkaskaden über die blassen Unterarme ausbreiten. Ebenfalls besonders modisch ist die Spitzenmanschette am Hals, die im Nacken mit einer roten Schleife geschlossen wird. Um die Schultern Katharinas liegt der Krönungsmantel aus Goldbrokat. In dessen schweren Falten ist der doppelköpfige russische Adler sichtbar. An Brust und Taille befinden sich nun die Insignien des ›Ordens des Heiligen Andreas‹ mit dem Großstern an der linken Brust und dem Kleinod an der blauen Ordensschärpe. Zwei besonders große Diamantohrgehänge und symmetrisch im Haar angeordnete Silberschleifen mit aufwendigen Diamantagraffen rahmen das Gesicht. Schon fast auf dem Hinterkopf und daher kaum zu sehen, thront eine kleine Version der russischen Zarenkrone. Die eigentlichen herrscherlichen Machtinsignien – Krone, Zep-ter und Zaren-Apfel – liegen auf einem Prunkkissen neben der Dargestellten, die mit der rechten Hand auf diese Werkzeuge ihrer Herrschaft hinweist. Die Hand Katharinas ist dabei geöffnet und mit der Handfläche zum Betrachtenden gedreht, als hätte sie soeben den Zaren-Apfel abgelegt.

Die Eutiner Inventare geben erneut widersprüchliche Informationen über dieses Porträt. Da die Rückseite wiederum verschlossen ist, muss von Alten vertraut werden, der dieses Bildnis Lucas Conrad Pfandzelt (1716–1786) zuschreibt. Pfandzelt wurde in Ulm geboren und ausgebildet. Er wanderte 1743 nach St. Petersburg aus und wurde unter Zarin Elisabeth I. Kustos der kaiserlichen Galerie. Damit war er insbesondere für die Restaurierung der Gemälde in den Zarenpalästen verantwortlich. Daneben schuf und kopierte er zahlreiche Porträts der Hofgesellschaft.²⁰ In Pfandzelts russische Kopistentätigkeit fällt auch das vorliegende Bildnis. Die Erstversion des Porträts stammt von Pietro Antonio Rotari (1729–1796) und wurde nach 1758 in St. Petersburg angefertigt. Rotari kam ursprünglich aus Verona und gehörte zu jener Gruppe international anerkannter Porträtisten, die seit dem späten 17. Jahrhundert – von ihren global vernetzten hochadeligen Auftraggebern empfohlen – quer durch Europa reisten und Aufträge an den jeweiligen Höfen ausführten. 1756 kam Rotari auf diese Weise nach St. Petersburg an den Hof der Zarin Elisabeth I. Er wurde als Hofmaler verpflichtet und blieb bis zu seinem Tod 1762.²¹ In diesen sechs Jahren fertigte Rotari diverse Porträts von Adelligen am russischen Hof, darunter ein kleinformatiges Bildnis der damaligen Großfürstin Katharina. Dieses fand offensichtlich so große Anerkennung, dass unmittelbar diverse Versionen entstanden, was es heute sehr schwer macht, das eigentliche ›Original‹ ausfindig zu machen: Eine sehr detailliert ausgeführte frühe eigenhändige Version befindet sich heute in der Moskauer Tretjakow-Galerie.²²

Zeitlich parallel widmete sich Rotari in Russland auch einem persönlichen künstlerischen Interesse. Er fertigte hunderte von mittelformatigen Damenbildnissen in unterschiedlichen

20 Konstantin Vladimirovič Malinovskij: Art. ›Pfandzelt, Lucas Conrad‹, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank. Online, Berlin/New York 2009, https://www-1degruyter-1com-10072a65m010d.erf.sbb.spk-berlin.de/database/AKL/entry/_00233894/html (letzter Aufruf: 12.02.2024).

21 Paolo Delorenzi: Art. ›Rotari, Pietro Antonio‹, in: Raffaele Romanelli (Hg.): Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 88, Rom 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-rotari_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-rotari_(Dizionario-Biografico)) (letzter Aufruf: 12.02.2024).

22 Pietro Antonio Rotari, Porträt der Großfürstin Katharina Alexejevna, ca. 1761, Öl auf Leinwand, 60 x 48 cm, Tretjakow-Galerie, Inv. 26711.

Trachten an. Diese Gemälde sind keine konkreten Porträts, sondern Typenbilder junger Frauen, die verschiedene ›weibliche Eigenschaften‹ vorstellen, vergleichbar den niederländischen Tronjes. Aus unterschiedlich imaginierten Ausprägungen weiblicher Schönheit und Tugend erstellte Rotari ein ›Kabinett der Moden und der Grazien‹. Katharina faszinierten diese Bilder so sehr, dass sie später aus Rotaris Nachlass hunderte von ihnen ankaupte, um einen ganzen Saal in Schloss Peterhof mit 368 grazilen Frauen-Typen auszustatten.²³ Rotaris Katharina-Porträt in der Tretjakow-Galerie passt nicht nur im Format zu diesem Kontext.²⁴ Hinter der wenig charakteristischen Auffassung ihres Gesichts steckt das gleiche künstlerische Bedürfnis nach Ent-Individualisierung wie in den Typenbildern. Es geht auch im Porträt der Großfürstin weniger um die Darstellung einer individuellen Persönlichkeit als um die malerische Vereinigung eines ganzen Bouquets weiblicher Tugenden und Schönheitsideale in einem Gesicht. Aufschlussreich ist auch der Vergleich von Rotaris typisiertem Bildnis der idealisierten Großfürstin Katharina mit einem Porträt der damals regierenden Zarin Elisabeth I. vom gleichen Künstler.²⁵ Andrea Napp weist darauf hin, dass die idealisierte Physiognomie Elisabeths vorbildhafter Typus insgesamt für das weibliche Adelsporträt am Petersburger Hof wurde.²⁶ Im Rotari-Porträt Katharinas ist also weniger das Bemühen um eine individuell ähnliche Darstellung zu erkennen, als vielmehr der Versuch, die charakteristischen Züge der jungen Großfürstin so zurückzunehmen, dass ein allgemeinerer, idealer Frauen-Typus einerseits sowie das durch die aktuelle Herrscherin Elisabeth geprägte Vorbild andererseits beherrschend werden. Das Ergebnis konnte demgemäß offiziell nichts anderes werden als ein riesiger Erfolg. Wie erwähnt entstanden innerhalb weniger Jahre diverse Wiederholungen und Kopien, aber auch im Bildausschnitt vergrößerte Versionen dieses Rotari-Porträts der Katharina.²⁷

Es entwickelte sich der sogenannte Rotari-Typus, dem letztlich dann auch Pfandzelt mit der heute in Eutin befindlichen Kopie folgt. Allerdings sind die bei Pfandzelt dargestellten russischen Reichsinsignien und der Krönungsmantel als Attribute erst 1762 vorstellbar: nach dem Tod von Katharinas Gemahl Peter III. und nach der Krönung Katharinas zur ›einzigsten Zarin aller Russen‹. Den ikonografischen Zwischenschritt schuf Iwan Argunow (1729–1802) (Abb. 4). In seinem Katharina-Porträt aus dem Krönungsjahr 1762²⁸ trifft der liebeliche Kopf aus den Bildnissen der 1750er Jahre auf den ›Orden des Heiligen Andreas des Erstberufenen‹, den Hausorden der Romanow-Dynastie, und die Herrschaftsinsignien Krone, Zepter und Apfel.

23 Delorenzi: Rotari (wie Anm. 21).

24 Vgl. auch Ljudmila Alekseevna Markina: Die Maler der Zarin. Katharina die Große im Porträt, in: Ottomeyer/Tipton: Katharina die Große (wie Anm. 14), S. 61–65, hier S. 63.

25 Pietro Antonio Rotari, Porträt der Zarin Elisabeth I., 1756–1761, Öl auf Leinwand, 56 x 45,5 cm, Russisches Museum, St. Petersburg, Ж-4937.

26 Antonia Napp: Russische Porträts. Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820 (Studien zur Kunst 13), Köln 2010, S. 61.

27 Angeführt sei beispielsweise Pietro Antonio Rotari, Porträt der Großfürstin Katharina Alexejewna, vor 1762, Öl auf Leinwand, 131,0 x 95,0 cm, Kuskowo-Museum, Russland; C. L. Wasmuth cop. Kiel 1761, Katharina II. von Russland, 1761, Öl auf Leinwand, 54 x 44 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, KMS893.

28 Iwan Argunow, Katharina II. (Rotari-Typ), 1762, Öl auf Leinwand, 245 x 176, The State Russian Museum, St. Petersburg, Ж-14.



Abb. 4: Iwan Argunow, Katharina II. (Rotari-Typ), 1762, Öl auf Leinwand, 245 x 176 cm. © The State Russian Museum, St. Petersburg, Ж-14, Государственный Русский музей, https://www.virtualrm.spb.ru/resources/vernisages/d_49 (letzter Aufruf: 12.02.2024).

Leider transportiert die Eutiner Kopie das bei Rotari noch fein nuancierte Überblenden individueller Charakteristika mit Idealtypen und Zarrinnenkonterfei nicht mehr. Pfandzelt war Rotari und auch Argunow handwerklich offensichtlich weit unterlegen. Trotzdem ist das Bildnis bemerkenswert: Pfandzelts Version folgt einer Vorlage, die für einen ganz bestimmten Kontext erfolgreich war und dann ergänzt wurde, um eine andere Funktion zu übernehmen. Es stellt damit ein Übergangsbildnis dar.

Absolute Feldherrin – Alexander Roslin

Nach dem Tod ihres Ehemannes Zarin eigenen Rechts und Alleinherrscherin, musste Katharinas Gesicht ab 1762 nicht mehr durchscheinendes Medium für den Tugendkatalog der Petersburger Hofgesellschaft und die Schönheit der vorherigen Zarin Elisabeth sein. Vielmehr prägte Katharina nun mit ihrem eigenen Gesicht und ihrer eigenen Vorstellung von sich selbst die Tugendideale des Staates – und dessen Münzen – mit ihrem Konterfei. Auch in diese spezifische Phase kann die Eutiner Sammlung mittels eines Gemäldes Einblick geben (Abb. 5).²⁹

Und auch hier birgt die Inventarkarte mehr Fehl- als Anleitung für die Recherche: Ein gewisser Peter Amel bzw. Vigilius Erichsen wird dort als Künstler vermutet, während die offensichtliche Vorlage, wie eine Recherche im Katalog der Petersburger Eremitage klärt, von einem völlig anderen Künstler stammt: Alexander Roslin (1718–1793). Wer hingegen der Kopist der Eutiner Version ist, ist nicht bekannt. Aufgrund der herausragenden Qualität ist es jedoch wahrscheinlich, dass Roslin selbst Hand anlegte oder das Gemälde direkt aus seiner Werkstatt stammt. Die Erstversion befindet sich heute in der Eremitage (Abb. 6).³⁰

Das Petersburger Vorbild-Porträt stellt die Zarin in ganzer Figur in Lebensgröße dar. Die Eutiner Version ist zwar nur ein Brustbild und zeigt demgemäß lediglich einen Ausschnitt der ursprünglichen Bildidee, allerdings sind auch darin alle wichtigen Elemente einer neuen Zarrinnen-Ikonografie enthalten. Alexander Roslin stammte aus Schweden, war aber, ähnlich wie Rotari, an diversen westlichen Höfen des 18. Jahrhunderts tätig. Eine intensive Prägung erfuhr er in Frankreich und kam schließlich auf ausdrückliche Einladung Katharinas nach St. Petersburg.³¹ Die Erstversion des Porträts entstand 1775/76 und folgte auf eine Phase von fünf Jahren ohne offiziellen Porträtauftrag der Zarin. Katharina war in der Zwischenzeit nicht nur mit dem Feldzug gegen die Osmanen beschäftigt, auch innenpolitisch waren die frühen 1770er Jahre unruhig. Aufständische stellten die Legitimation der Zarin

29 Unbekannt, mglw. Werkstatt Alexander Roslin (1718–1793), Katharina II., nach 1777, Öl auf Leinwand, 82,5 x 69 cm, SSE, Inv. SSE 143.

30 Alexander Roslin, Katharina II., 1776/77, Öl auf Leinwand, 274 x 189,5 cm, Eremitage, St. Petersburg, Inv. ГЭ-1316.

31 Andreas Plackinger: Art. »Roslin, Alexander«, in: Beyer/Savoy/Tegethoff: Allgemeines Künstlerlexikon (wie Anm. 20), https://www-1degruyter-1com-10072a65m010d.erf.sbb.spk-berlin.de/database/AKL/entry/_00161370/html (letzter Aufruf: 12.02.2024). Siehe auch Magnus Olausson (Hg.): Alexandre Roslin 1718–1793. Un portraitiste pour l'Europe. Ausstellung Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles, 19.02.2008–18.05.2008, Nationalmuseum, Stockholm, 27.09.2007–13.01.2008, Stockholm/Paris 2008, bes. S. 45 f., 193 f.



Abb. 5: Unbekannt, mglw. Werkstatt Alexander Roslin (1718-1793), Katharina II., nach 1777, Öl auf Leinwand, 82,5 x 69 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 143.

infrage. Nachdem sie bei ihren Bildaufträgen über beinahe zehn Jahre auf stark allegorisch aufgeladene Darstellungen gesetzt hatte,³² war Katharina auf der Suche nach einem neuen Selbstbild als Herrscherin. Es entstand durch Roslin eine Innenraumszene mit nur scheinbar traditionellen Ausstattungsmerkmalen eines herkömmlichen Staatsporträts. Besonders wichtig ist auch hier die Kleidung der Zarin. Auf dem großformatigen Porträt aus St. Petersburg ist deutlich zu erkennen, dass Elemente der europäischen Hofrobe kombiniert werden mit Zitaten traditioneller russischer Kostüme und Andeutungen von Rüstungselementen.³³ Als ›Reformator‹ hatte Peter I. seinerzeit europäische Bekleidung für den russischen Adel verbindlich eingeführt. Katharina trat insbesondere ab Mitte der 1770er Jahre nun mit einem neuen kleidungsreformerischen Programm an, das eine stärkere Identifikation mit russischen Traditionen an ihrem Hof fördern sollte und letztlich die Verschmelzung europäischer und russischer Elemente zum Ziel hatte. Victoria Ivleva erläutert in ihrer Untersuchung zur Uniformpolitik Katharinas ausführlich die Bedeutung von Uniformen

³² Vgl. Susan Tipton: Die russische Minerva. Katharina die Große und die Ikonographie der Aufklärung, in: Ottomeyer/Tipton: Katharina die Große (wie Anm. 14), S. 73-80.

³³ Ebd., S. 76.



Abb. 6: Alexander Roslin, Katharina II., 1776/77, Öl auf Leinwand, 274 x 189,5 cm. © Eremitage, St. Petersburg, Inv. ГЭ-1316. Gemeinfrei via [Wikimedia Commons](#) (letzter Aufruf: 15.05.2024).

in Katharinas Legitimationsstrategie.³⁴ Im neuen Staatsporträt Roslins präsentiert sich Katharina in einem offenen, ärmellosen Oberkleid, das mit einer breiten Schärpe in der Taille gegürtet ist. Die Ärmel sind in übereinandergelegten Streifen grauweißer, schimmernder Seide so gearbeitet, dass sie wie der Arm einer feldherrlichen Rüstung wirken. Metallischer Glanz überzieht das gesamte Gewand. Seit ihrer Usurpation des Zarenthrones 1762 arbeitete Katharina in ihrer persönlichen Garderobe mit Elementen verschiedener Regimentsuniformen, was sich während ihrer gesamten Herrschaftszeit fortsetzte. Im Bildnis Roslins tritt eine vergleichbare Strategie zutage. Allerdings ist in diesem Staatsporträt von überzeitlichem Anspruch keine spezifische Uniform gemeint, vielmehr wird die Zarin als gerüstete Feldherrin gefeiert und überdies als Siegerin. So zieren gestickte Lorbeerblätter die Kanten der schillernden Robe.

Die auf den Brustausschnitt verkleinerte Eutiner Version des Porträts erlaubt eine Fokussierung auf weitere überraschende Aspekte ebendieser Staatsrobe: Die minutiöse, realistische

³⁴ Siehe dazu Victoria Ivleva: Catherine II. Uniform dresses and regional uniforms, in: *Costume* 53.2 (2019), S. 207–230, hier S. 221–224; Dies.: Catherine II as female ruler. The power of enlightened womanhood, in: *Vivlioka. E-Journal of eighteenth-century Russian studies* 3 (2015), S. 20–46, <https://iopen.library.illinois.edu/journals/vivliofika/article/view/584/474> (letzter Aufruf: 12.02.2024), hier S. 34 f.

Wiedergabe realer Schmuckstücke auf Katharinas Brust erinnert eher an den Panzer einer Feldherrnrüstung als an die elegante Kleidung einer Fürstin. Auf die siegreiche Feldherrin, die innen- wie außenpolitische Herausforderungen überwunden hat, spielt auch der um die verkleinerte Zarenkrone gelegte Lorbeerkranz an.³⁵ Katharina ließ diese verkleinerte Krone wie übrigens nahezu alle russischen Kronjuwelen nach eigenen Vorstellungen neu anfertigen – auch dies ist ein Teil der Inszenierung ihrer Regentschaft als Neuanfang.³⁶ Während die üppige Diamantgarnitur, insbesondere die Ordenskette, zum höchsten russischen ›Orden des Heiligen Andreas‹ gehört, hängt an Katharinas Taille das Kleinod des ›Ordens vom Heiligen Georg‹. Dies war ein von ihr selbst geschaffener Orden für militärische Verdienste. Auch dies bedeutet für sich einen bemerkenswerten Umstand: Militärische Orden zu stiften, war für Katharina als weibliche Fürstin alles andere als selbstverständlich.³⁷ Mit der über die Maßen prunkvollen Ordenskette, die zusammen mit der enormen Mantelschließe regelrecht wie ein Harnisch auf Ihrer Brust liegt, ist der Andreas-Orden zwar sehr präsent, jedoch verdeckt das gold-orange-schwarz gestreifte Band des Georgs-Ordens das Blau des eigentlich höherrangigen und zuoberst zu tragenden Andreas-Ordens. Diese bewusste Überschreitung des verbindlichen Protokolls ist Programm: Katharina stellt sich mit dem von ihr geschaffenen Orden über den Begründer des anderen Ordens – in diesem Fall über Peter I., den Großen.³⁸

In der großformatigen Erstversion Roslins wird dieses Programm im Hintergrund noch weiter ausformuliert: Zu Katharinas rechter Hand befindet sich eine Büste Peters des Großen in dunklem Stein oder Bronze. Sie geht im verschatteten Bildgrund beinahe unter und befindet sich mit der aktuellen Zarin auch nicht auf Augenhöhe, sondern leicht unterhalb. Durch die Inschrift am Büstensockel – *Was begonnen wurde ist vollendet* – stellt Katharina ihren Vorgänger Peter I. im Wortsinn in den Schatten. Wie Erin McBurney treffend feststellte, gelingt es Katharina, in diesem Porträt signifikante männliche und weibliche Aspekte von Herrschaft zu vereinen: In einem Innenraumporträt in russischem Kostüm wird sie zur Mutter des Reiches und gleichzeitig zu dessen oberster Feldherrin sowie zur direkten Erbin des letztens großen Reformers, Zar Peters I., den sie in ihrer Tätigkeit als Erneuerin wiederum überholt und überwindet.³⁹ Katharina ließ das Gemälde hundertfach kopieren und in ihren neuen Provinzhauptstädten installieren.⁴⁰ Es soll das meistkopierte Bildnis der Zarin sein und wurde auch im restlichen Europa weit verbreitet, sowohl als Ganzkörperbildnis als auch in der verkleinerten Version des Brustbildes. Spätere Versionen folgen dabei häufig einem leicht abgewandelten Typ des russischen Porträtisten Fjodor Rokotow (um 1735/36–1808). Nicht so die Eutiner

35 Erin McBurney: *Art and Power in the Reign of Catherine the Great. The State Portraits*, New York 2014, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8CC0XT5> (letzter Aufruf: 12.02.2024), S. 272.

36 Der Auftrag erging an den französischen Hofjuwelier Jérémy Pautzier. Siehe dazu Tipton: *Minerva* (wie Anm. 32), S. 75.

37 Den ›Orden des Heiligen Georg‹ gründete Katharina 1769, um insbesondere Heldentaten auf dem Schlachtfeld auszuzeichnen: McBurney: *Art and Power* (wie Anm. 35), S. 221 f.

38 Vgl. ebd., S. 273.

39 Ebd., S. 270.

40 Ebd., S. 278.

Version, die vermutlich bald nach der Erstversion Roslins entstand. Sie ist sowohl in der malarischen Qualität als auch in der detailgetreuen und prägnanten Darstellung der so wichtigen Details der ikonografisch aufgeladenen Bekleidung und des Schmucks herausragend.

Die Matriarchin – Pompeo Batoni und Élisabeth Vigée-Le Brun

Katharinas Bildnispolitik war keineswegs auf Porträts ihrer eigenen Person beschränkt. Zwei weitere Porträtgemälde der Eutiner Sammlung zeigen, wie sich ihre spezifisch weibliche Herrschaftsikonografie als Matriarchin der Familie in den Bildern ihrer Nachkommen fortsetzt.⁴¹ Maria Fjodorowna, geboren als Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg (1759–1828), ist mit insgesamt zwei Porträts in der Sammlung vertreten. Die deutsche Prinzessin wurde durch die Ehe mit Katharinas Sohn Paul 1776 Großfürstin von Russland und nach dem Tod der Schwiegermutter 1796 selbst Zarin, wenn auch nur als Gemahlin des aktuellen Zaren und nicht als Herrscherin eigenen Rechts. Das Bildnis der Maria Fjodorowna mit ovalem Bildausschnitt ist in der Eutiner Version eine zeitgenössische Kopie (Abb. 7).⁴² Das zugehörige Originalbild ist ein ganzfiguriges Porträt der jungen Großfürstin, das auf ihrer Hochzeitsreise 1782/83 in Rom entstand. Gemalt wurde dieses von der Hand jenes Künstlers, den der internationale Adel auf seiner Grand Tour aufsuchte, um sich porträtieren zu lassen: Pompeo Batoni (1708–1787).⁴³ Maria Fjodorownas Bildnis entstand also zu einer Zeit, als es noch etliche Jahre dauern sollte, bis das junge Paar die regierende Zarin beerben und selbst auf den Thron gelangen sollte. Dabei war, wie vielfach überliefert, die Beziehung zwischen dem Thronfolger Paul und seiner Mutter Katharina sehr angespannt.⁴⁴

Hiermit befand sich die junge Schwiegertochter in einer komplizierten Situation, die ein stetes Balancieren zwischen der Loyalität gegenüber ihrem Ehemann und der Ehrerbietung gegenüber der regierenden Zarin erforderte. Maria Fjodorowna wusste dieses schwierige Fahrwasser zu navigieren. Sie war sehr gebildet, überaus begabt und teilte bald die intellektuellen Interessen ihrer Schwiegermutter. Unter diesen rangierte allen voran Katharinas übergroße Sammelleidenschaft für geschnittene Steine.⁴⁵ Maria Fjodorowna ließ sich von dieser Passion ›anstecken‹ und konnte sich als talentierte Dilletantin sogar selbst durch einen bevorzugten Steinschneider Katharinas in der Herstellung von Gemmen unterweisen lassen.

41 Zu Katharinas Selbstinszenierung als Matriarchin, als Mutter oder Großmutter Russlands vgl. Ivleva: Catherine II (wie Anm. 34), S. 27–30.

42 Unbekannt nach Pompeo Batoni, Großfürstin Maria Fjodorowna, nach 1782, Öl auf Leinwand, 72,5 x 61,5 cm, SSE, Inv. SSE 188.

43 Johann Gottlieb Puhlmann (1751–1826) nach Pompeo Batoni, Großfürstin Maria Fjodorowna, 1782/83, Öl auf Leinwand, 210 x 124 cm, Pawlowsk, Großer Palast, Inv. Nr. CCh-3765-III. Vgl. dazu Napp: Russische Porträts (wie Anm. 26), S. 96 f.

44 Vgl. N. S. Tretjakow: Die Besitzer von Schloss Pawlowsk, in: Hubertus Gaßner/Alexej Gusanow (Hg.): Krieg und Frieden. Eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. Ausstellung im Haus der Kunst München, 9.11.2001–10.2.2002, Hamburg 2001, S. 16–52, bes. S. 23.

45 Vgl. insgesamt Julia Kagan: Zarin Katharina II. als Auftraggeberin und Sammlerin geschnittener Steine des 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59.2 (1996), S. 230–243.



Abb. 7: Unbekannt nach Pompeo Batoni, Großfürstin Maria Fjodorowna, nach 1782, Öl auf Leinwand, 72,5 x 61,5 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 188.

So schnitt sie bald eigenhändig ein Porträt Katharinas als Minerva in Jaspis-Achat. Wohl wissend, dass die Schwiegermutter auch Porträt-Kameen ihrer selbst sammelte, schenkte Maria Fjodorowna ihr immer wieder solche Stücke zum Geburtstag.⁴⁶ Selbst hergestellte Objekte zu verschenken, war durchaus Teil der Hoftradition, meist beschränkten sich die fürstlichen Kunsthandwerkerinnen dabei aber auf Malerei oder elaborierte Handarbeiten wie Stickereien in kostbaren Materialien.⁴⁷ Durch ihre in diesem Sinne herausragenden Fähigkeiten gerade in

⁴⁶ Ebd., S. 231, 237, 404 f.; Nina I. Stadnitschuk/Albina A. Wassiljewa: Die Künstlerin Maria Fjodorowna, in: Gaßner/Gusanow: Krieg und Frieden (wie Anm. 44), S. 392–417, hier bes. Nr. 266 (Katharina II. in Gestalt der Minerva, Arbeit von Maria Fjodorowna, Geburtstagsgeschenk an die Zarin vom 21. April 1789).

⁴⁷ Cordula Bischoff/Nicola Imrie: Presents for Princesses. Gender in Royal Receiving and Giving, in: *Studies in the Decorative Arts* 15.1 (2007/08), S. 19–45, hier S. 33.



Abb. 8: Detail aus Unbekannt nach Pompeo Batoni, Großfürstin Maria Fjodorowna, nach 1782, Öl auf Leinwand, 72,5 x 61,5 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 188.

einem Bereich geteilter Interessen konnte Maria Fjodorowna sich der Schwiegermutter sicherlich besonders verbinden. Katharina wiederum war dafür bekannt, dass sie das Medium der Bildnisminiatur – das heißt ihrer eigenen in Stein geschnittenen oder gemalten Porträts – umfassend nutzte, um politische Allianzen und familiäre Zuneigung zu demonstrieren.⁴⁸

Mit ihrem Batoni-Bildnis nutzte Maria Fjodorowna schon 1783 die Gelegenheit, ihre Ergebenheit gegenüber der Matriarchin auszudrücken. Mittel dazu ist auch hier ein ostentatives Schmuckstück – sie trägt eine Katharina-Kamee: An einer langen Perlenkette hängt mittig über ihrer Brust das vermutlich in Achat geschnittene Profil der Zarin (Abb. 8). Das Stück ist in Diamanten gefasst und wird durch die große, rosafarbene und seidig glänzende Schleife am Dekolleté des Kleides noch zusätzlich hervorgehoben. Das Miniaturporträt folgt der Ikonografie der Herrscherin als siegreiche Feldherrin. Über dem antikisierten Profil umwindet der feldherrliche Lorbeerkranz den Kopf. In der lebensgroßen Version des Batoni-Gemäldes in ganzer Figur wurde dieses Bildprogramm noch weitergeführt: Die junge Großfürstin sitzt an einem Tisch, Federn und eine aufgerichtete Zeichnung verweisen auf eine Studiersituation und auf die intellektuell-künstlerische Tätigkeit der Porträtierten während ihrer Hochzeitsreise, die zugleich eine Grand Tour war. Übertagt wird die Situation von einer Minervabüste, die den Kopf zu neigen scheint, wie um die Leistungen der Maria Fjodorowna zu prüfen. Übertagt Katharina im zuletzt beschriebenen Roslin-Porträt die Büste Peters des Großen, ist die Situation hier umgekehrt: Maria Fjodorowna tut ihr Werk unter dem aufmerksamen Blick der Minerva – nicht zufällig jener Göttin, mit der sich ihre Schwiegermutter seit Anbeginn ihrer Herrschaft am intensivsten ikonografisch identifizieren lässt.⁴⁹ Die Schwiegertochter inszeniert sich demnach als Schülerin der Matriarchin Katharina. Dieses System der Bestätigung weiblicher Macht durch Verweise im Porträt setzt sich auch in der Enkelinnengeneration fort und auch dies lässt sich anhand der Porträtsammlung von Schloss Eutin zeigen.

⁴⁸ Kagan: Katharina II. (wie Anm. 45), S. 231.

⁴⁹ Vgl. Tipton: Minerva (wie Anm. 32).

Die Eutiner Version des Porträts der Großfürstinnen Alexandra (1783–1801) und Helena (1784–1803) Romanow-Holstein-Gottorp – Enkelinnen Zarin Katharinas und Töchter Maria Fjodorownas – ist bislang keine*m/r Künstler*in zugeordnet worden (Abb. 9).⁵⁰ Die Erstversion dieses Gemäldes entstand 1796 im Auftrag Zarin Katharinas von der Hand der bedeutenden französischen Porträtistin Élisabeth Vigée-Le Brun (1755–1842) und befindet sich heute in der Eremitage St. Petersburg.⁵¹ Die französische Hofmalerin kam 1795 bis 1801 für sechs Jahre nach Russland und fand in Moskau und St. Petersburg sowohl jene zahlungskräftige Kundschaft als auch jene höfische Prachtentfaltung vor, die sie im vorrevolutionären Paris bzw. Versailles genossen hatte.⁵² Das Porträt der Großfürstinnen Alexandra und Helena war Vigée-Le Bruns erster Auftrag für die betagte Zarin Katharina. Durch vergleichbare Aufträge am französischen Hof war die Künstlerin hoch qualifiziert dafür, gleichermaßen adäquate, heitere und attraktive Porträts fürstlicher Kinder zu malen. Vigée-Le Bruns Bildnis der Madame Royale und des Dauphins von 1784 zeigt die französischen Königskinder in zärtlicher Umarmung (Abb. 10).⁵³ Ausstattung und Symbolik dieses französischen Porträts wünschte sich Katharina offenbar auch für ihre eigenen Enkelinnen. Entsprechend kopierte Vigée-Le Brun die bewährte Umarmungs-Geste und wählte im Sinne ihrer Auftraggeberin den Stil des Ancien Régime auch für die Bekleidung der zwei Großfürstinnen – obwohl zwölf Jahre zwischen beiden Bildern lagen. Die massiven modischen Umbrüche jener Zeit spiegeln sich dementsprechend nicht in der Kleidung: Helena und Alexandra tragen Hofroben aus ganz ähnlichem, golddurchwirktem und gestreiftem Seidensatin wie ehemals die Madame Royale im Porträt von 1784.

Vigée-Le Brun führte Buch über ihre Sitzungen, und so ist zu erfahren, dass sie ursprünglich eine völlig andere Bekleidung für die beiden Großfürstinnen vorgesehen hatte und auch in einem ersten Bildnis ausführte: »I had them pose holding and looking at the portrait of the empress; their costumes were slightly Greek but very modest.«⁵⁴ Dieser Auftritt missfiel der Zarin massiv. In einem Brief kritisierte sie die Erstversion der Künstlerin harsch: »Madame Le Brun has these figures [...] like two naughty little Savoyard girls, their hair done up like bacchantes with clusters of grapes, and dresses them in big red and violet tunics [...].« Mit großem Bedauern verwarf Vigée-Le Brun das Porträt der Großfürstinnen und malte ein zweites, in dem sie den modischen Auftritt durch prächtige Hofroben und die Trauben durch Rosen

50 Unbekannt nach Élisabeth Vigée-Le Brun, Alexandra und Helena Pawlowna, nach 1796, Öl auf Leinwand, 79,5 x 66,5 cm, SSE, Inv. SSE 71.

51 Élisabeth Vigée-Le Brun (1755–1842), Porträt der Töchter Pauls I., 1796, Öl auf Leinwand, 99 x 99 cm, Eremitage St. Petersburg.

52 McBurney: Art and Power (wie Anm. 35), S. 242.

53 Vgl. Vigée-Le Brun, *Marie-Thérèse Charlotte de France, dite Madame Royale et son frère, le dauphin Louis-Joseph Xavier François de France*, 1784, Öl auf Leinwand, 117,5 x 94,3 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 3907.

54 Alle Zitate in diesem Abschnitt nach Ekaterina Deryabina: 59. Grand Duchesses Alexandra Pavlovna and Elena Pavlovna, 1796, in: Joseph Baillio (Hg.): Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Ausstellung Grand Palais, Galeries Nationales, Paris, 23.9.2015–11.1.2016, The Metropolitan Museum of Art, New York, 9.2.–15.5.2016, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 10.6.–12.9.2016, Paris 2015, S. 176 f., hier S. 176.



Abb. 9: Unbekannt nach Élisabeth Vigée-Le Brun, Alexandra und Helena Pawlowna, nach 1796, Öl auf Leinwand, 79,5 x 66,5 cm. © Stiftung Schloss Eutin, Inv. SSE 71.

ersetzte. Der üppige Schmuck mit großen Perlen und dem diamantefassten Medaillon durfte hingegen auch in der zweiten Version bleiben, denn hierbei handelte es sich sehr wahrscheinlich um Geschenke Katharinas an ihre Enkelinnen und das kleine Medaillon-Porträtbildnis der Großmutter als ›Bild im Bild‹ ist die perfekte Form der Ehrerbietung. Dieses vermutlich in Öl auf Elfenbein gemalte Miniaturporträt der Großmutter wiederum folgt einem nur wenige Jahre zuvor, nämlich 1793 fertiggestellten Staatsporträt der Zarin von Johann Baptist Lampi dem Älteren.⁵⁵ Es ist außerdem nachweisbar, dass es sich um tatsächliche Schmuckstücke aus dem Besitz der jungen Großfürstinnen handelt, die auch auf weitere Porträts Helenas und

⁵⁵ Das lebensgroße Porträt der Zarin Katharina II., 1793/94, von Johann Baptist Lampi dem Älteren befindet sich in der Eremitage, St. Petersburg, Inv. ГЭ-2755.



Abb. 10: Élisabeth Vigée-Le Brun, Marie-Thérèse Charlotte de France, dite Madame Royale et son frère, le dauphin Louis-Joseph Xavier François de France, 1784, Öl auf Leinwand, 117,5 x 94,3 cm. © Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 3907. Gemeinfrei via [Wikimedia Commons](#) (letzter Aufruf: 15.05.2024).

Alexandras zu erkennen sind.⁵⁶ Das ins Gemälde integrierte Bildnismedaillon übernimmt hier in interessanter Weise eine Doppelfunktion: Miniaturen konnte am Hof eine politische Bedeutung zukommen, als Geschenk und damit als Zeugnis der Gunst der Herrscherin. Oder sie besaßen – wie auch im bürgerlichen Kontext – eine emotionale, familiäre Konnotation: Die Miniaturen dienten dann in erster Linie als Erinnerungsstück an einen geliebten Menschen, sie wurden zur Hand genommen, um die Memoria und die emotionale Bindung visuell zu unterstützen und damit erlebbar werden zu lassen.⁵⁷

Eine nochmals erweiterte Bedeutung erfährt der Porträtschmuck, wenn er als Teil eines Porträtmalerei inszeniert wird. Die Interaktion zwischen den Porträtierten, ihrem Porträtschmuck und letztlich den Betrachtenden ermöglicht ein feines Spiel mit der Wahrnehmung des Publikums.⁵⁸ Vigée-Le Brun wählte ein beruhigtes Rundformat für ihr Bildnis der Großfürstinnen, in dem erst die Interaktion der Figuren miteinander und mit der Miniatur Spannung erzeugt. Die Komposition ist in der Eutiner Version leicht zusammengedrängt, auf ein Hochformat, dabei aber qualitativ umgesetzt: Alexandra sitzt fast frontal im Hintergrund, ihr linker Arm umfasst die vor ihr sitzende Schwester Helena. Diese erwidert die zärtliche Geste, indem sie ihren rechten Arm um die Schultern Alexandras legt. Dabei wendet sie sich zur Seite und öffnet mit ihrem Körper den Bildraum. Ihr vorderer linker Arm ist leicht ausgestreckt und sie ergreift mit der linken Hand das Medaillon am Hals der Schwester und zieht es leicht nach vorne. Ihr Daumen liegt sanft auf dem Glas des Porträtschmuckstücks. Die zärtliche Geste der schwesterlichen Umarmung wird erweitert auf eine dritte Person: durch das sanfte Spiel mit dem Bild der Großmutter, der Zarin Katharina. Gleichzeitig bringt Helenas Bewegung die Miniatur der Zarin in unmittelbare Nähe zu den Betrachtenden. Unterstützt wird diese Bewegung durch die Blicke beider Schwestern, die parallel aus dem Bild und auffordernd auf die Betrachtenden gerichtet sind. Hierin liegt klar die Einladung an uns, auf das Medaillon zu blicken. Es soll als Miniaturbildnis der Zarin erkannt und als Schmuckstück von besonderer Bedeutung wahrgenommen werden: als Ausweis dynastischer Verbundenheit und enger emotionaler Vertrautheit mit der mächtigsten Herrscherin der damaligen Welt. Das Miniaturbildnis ist somit keineswegs ein austauschbares Schmuckstück. Vielmehr wird der Akt seiner Zurschaustellung zum zentralen Motiv des Porträtmalerei. Die Bildkomposition zielt darauf ab, die Dargestellten und den Schmuck in Interaktion miteinander und mit den Betrachtenden zu bringen.⁵⁹ Die en miniature dargestellte Herrscherin wiederum blickt ihrerseits aus ihrem ›Bild im Bild‹ direkt zum Betrachtenden zurück. Aus diesem

56 Zum Beispiel: Wladimir Borowikowski (1757–1825): Großfürstin Alexandra Pawlowna, 1796, Öl auf Leinwand, 72 x 58 cm, Museum Gattschina; Ders.: Großfürstin Helena Pawlowna, 1796, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, ebd. Siehe dazu auch Karin Schrader: »Telling Objects«. Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits, in: *Études Épistémè en ligne* 36 (2019), § 38, <http://journals.openedition.org/episteme/5399> (letzter Aufruf: 12.02.2024).

57 Vgl. Diana Scarisbrick: *Portrait Jewels. Opulence and intimacy from the Medici to the Romanovs*, London/New York 2011, S. 186–221.

58 Vgl. hierzu die Ausführungen bei Schrader: *Miniatures* (wie Anm. 56), bes. § 4–14.

59 Vgl. ebd., § 43.

dritten auffordernden Blick wiederum ergibt sich eine Parallelität aller Dargestellten und eine gemeinsame Aussage. Die drei Romanowas werden durch Geste, Perlen und Diamanten vereint und präsentieren sich in politischer und emotionaler Einigkeit.

Porträts Katharinas II. von Russland in der Eutiner Sammlungsgeschichte

Aktuell befinden sich somit drei ›direkte‹ und zwei ›versteckte‹ Porträts Katharinas II. von Russland in der Sammlung der Stiftung Schloss Eutin. Das Inventar von 1860 verzeichnete hingegen noch sechs ›direkte‹ Bildnisse der russischen Zarin. Die Verkleinerung des Bestandes entstand wohl infolge der Fürstenabfindung von 1918 und durch die Trennung von Stiftungsvermögen und herzoglichem Privatvermögen anlässlich der Gründung der Stiftung Schloss Eutin 1992, sodass die Gemälde heute in Privatbesitz zu vermuten sind. Verloren gegangen ist in den vergangenen 150 Jahren aber insbesondere das Wissen über die an diesen Bildwerken beteiligten Künstler*innen, das Wissen über die Gemäldevorlagen der Versionen im Eutiner Schloss und vor allem das Wissen über die ursprünglichen Ankäufe, aus denen die Sammlung hervorging. Der vorliegende Beitrag ist ein erster Versuch, bei schwieriger Quellenlage vor allem anhand der Gemälde Urheberschaft und Vorlagen zu identifizieren und die politische Aussage der Porträts zu rekonstruieren.

Vor allem hinsichtlich letzterer wurde deutlich, dass sich in der Porträtsammlung Schloss Eutin hochinteressante Beispiele der Inszenierung von Herrscher*innen befinden. Dabei können die meisten der hier besprochenen Werke, obwohl sie spätere Versionen nach Vorlagen an anderen Höfen sind, auch in künstlerischer Hinsicht überzeugen. Vor allem aber kann durch die Eutiner Porträts von Katharina II. von Russland die spezifisch weibliche Ikonografie einer großen ›Fürstin der Lande‹ dargestellt werden: als eine mit allen höfischen Tugenden ausgestattete Schönheit auf dem Kampfplatz hochadeliger Eheschließung, als Prätendentin auf den Zarenthron, als selbstbewusste gekrönte Fürstin und siegreiche Feldherrin, als würdige Erbin und Reformerin des Reiches Peters des Großen und schließlich als Matriarchin ihrer Dynastie.

Abstract

This paper examines the portraits of Catherine the Great (Duchess of Holstein, 1762–1773) and other princesses from the House of Romanov-Holstein-Gottorf within the portrait collection at Schloss Eutin, with a specific focus on the depiction of female power and female networks in portrait paintings. The large portrait collection at Schloss Eutin remains a young field of research. This article offers an initial overview of possible research perspectives in order to gain insights into the origins of this collection, its strategic importance for the House of Oldenburg/Schleswig-Holstein-Gottorf and its evolution over the centuries. The paper shows that, among the many possible research approaches, the questions of female networks and female representation of power in the portrait gallery are of particular interest.

Autorin

Dr. Sophie Borges

Kunsthistorikerin, seit 2021 Kuratorin der Stiftung Schloss Eutin. Ihr Tätigkeitsbereich umfasst Ausstellungsprojekte zu Porträts des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Residenzgeschichte sowie zur materiellen und visuellen Kultur am Eutiner Hof.

E-Mail: sophie.borges@schloss-eutin.de

Open Access // Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.